



Agôn

Revue des arts de la scène

Portraits

« Construire un regard »

Entretien réalisé par Pierre Longuenesse

Michel Simonot et Pierre Longuenesse



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/3171>

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Michel Simonot et Pierre Longuenesse, « « Construire un regard » », *Agôn* [En ligne], Portraits, Michel Simonot, mis en ligne le 11 avril 2015, consulté le 03 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/3171>

Ce document a été généré automatiquement le 3 juillet 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

« Construire un regard »

Entretien réalisé par Pierre Longuenesse

Michel Simonot et Pierre Longuenesse

NOTE DE L'ÉDITEUR

Entretien réalisé en février 2014 à Paris.

Parcours : ouverture à l'écriture, ouverture au théâtre

Pierre LONGUENESSE. Comment es-tu venu au théâtre et à l'écriture ?

Michel SIMONOT. J'ai commencé à écrire en 1967, dès le début de mes études... mais j'écrivais alors dans le domaine de la recherche universitaire. Marxiste convaincu, j'éprouvais en même temps une nécessité d'ouverture, d'explorations théoriques : je suivais les cours de psychologie sociale, de psychologues cognitivistes, de psychanalyse et j'ai été l'élève de Robert Castel. Ce fut fondamental. J'ai découvert Bourdieu et Passeron. J'en suis devenu une sorte de « disciple ».

C'est par une série de convergences que je suis venu au théâtre. Étudiant, j'ai fait de la critique de spectacles de toutes sortes : variété, boulevard, opérette, théâtre contemporain... pour le quotidien *Liberté*, durant dix ans à Lille. Là encore une pratique éclectique, pleine de découvertes passionnantes hors des clivages convenus. Par exemple, j'ai créé un mensuel culturel de l'UNEF à Lille. J'ai, comme syndicaliste à l'UNEF, co-organisé en 1964 un grand festival de théâtre de Cuba à Lille. Puis j'ai fait un troisième cycle sur les animateurs socioculturels sous la direction de Dumazedier, chantre de la sociologie des loisirs. Mais Dumazedier et Bourdieu faisaient partie de deux mondes théoriques ennemis. J'ai choisi Bourdieu. Parti à Rouen comme Maître assistant, je fréquentais aussi bien le monde de l'éducation populaire que celui des théâtres. Ainsi, j'ai participé, avec Geneviève Poujol, à la fondation et au comité de rédaction des Cahiers de l'Animation, du Ministère de la Jeunesse et des Sports. Ma thèse a débouché sur une critique idéologique radicale de l'animation socioculturelle,

mais pas de l'éducation populaire. En effet, elles ne sont pas réductibles l'une à l'autre puisque, historiquement, le socioculturel s'est constitué contre l'éducation populaire, ce que l'on a oublié aujourd'hui. Mes analyses m'ont valu de fortes inimitiés d'un côté et une forte reconnaissance de l'autre. J'ai donné des conférences et, à partir de là, j'ai été sollicité par la Maison de la Culture du Havre, alors dirigée par Georges Rosevègue, pour y être secrétaire général, afin de prendre en compte le conflit culturel/socioculturel qui minait la ville. Plus tard, j'ai eu des responsabilités au ministère de la culture, puis j'ai créé l'ANFIAC (qui a remplacé l'ATAC)...

J'ai donc eu des responsabilités dans le monde de la culture et du théâtre, tout en poursuivant ma carrière universitaire (d'abord à Lille, puis à Rouen), jusqu'à ma retraite en 2003. J'ai toujours mené une double vie, à la fois de chercheur universitaire et d'engagement professionnel dans le champ culturel et artistique. Et j'ai été considéré et connu dans le monde culturel comme une sorte « d'idéologue ». Cela m'a posé des problèmes quand je me suis mis à écrire, à faire du théâtre : le soupçon de « l'idéologue/institutionnel qui veut jouer à l'artiste... » Cela a demandé du temps et de la conviction personnelle pour m'affirmer du côté artistique, et être accepté !

P.L. Tu viens de décrire ton parcours dans l'institution... et du côté de la pratique ?

M.S. Lorsque je suis parti de l'ANFIAC, en 1992, j'ai décidé de me rapprocher des enjeux artistiques. J'ai été durant 3 ans adjoint d'Alain Trutat à la direction des fictions à France Culture et producteur d'émissions. Beaucoup de choses importantes et belles ont pu être faites là, avec lui – je me souviens d'Abdelkader Alloula, écrivain algérien assassiné en mars 1994, dont nous avons créé aussitôt un texte à Avignon en juillet, texte immédiatement édité par Actes Sud. Pour finir, j'ai quitté France Culture pour me consacrer totalement à une vie artistique en terminant ma carrière à l'université. Puis je suis devenu artiste associé au TGP, où s'est préfigurée l'aventure de Petrol. Je suis maintenant artiste associé à Anis Gras, à Arcueil.

P.L. Ce détour par ton parcours professionnel n'est manifestement pas inutile, car cela n'a pas été sans incidence ultérieure sur ton écriture.

M.S. Oui, il y a un lien entre mes recherches psychologiques et sociologiques – comment penser des rapports sociaux et produire de la parole, ou ma façon de mettre en question la formation des « responsables culturels » – et la façon dont se construit, chez moi, la question de l'art, du théâtre, de la représentation et de ce que l'on appelait : la médiation... ou dont je redéfinit sans cesse ma propre position (sociale et intellectuelle et artistique). Sans cesse se répondent et évoluent (comme en musique le contrepoint par exemple) les enjeux d'écriture sur le rapport art/politique d'un côté, et mon engagement dans une écriture de fiction, poétique, ou encore la question du témoignage... Dans mon évolution idéologique et politique (je suis toujours marxiste et bourdieusien mais dégagé des « appareils »), je finis par devenir perméable à – et nourri par – une poésie ayant un rapport à une forme de « mystique », au « non rationnel », comme l'est la poésie de Jabbès ou de Celan. Et Heiner Müller m'ouvre cette possibilité incroyable d'un usage totalement libre de la langue pour s'approprier les enjeux politiques, par exemple dans sa façon de s'emparer des mythes. Ces « ouvertures » m'ont permis de me libérer de mon écriture socio/politique, non sans m'emmener sur d'autres chemins, aux significations ouvertes... Cela m'a permis d'intégrer ma judéité, comme culture fondatrice mais non

comme religion – Je hais les religions ! Et tout cela a à voir avec ce sur quoi j'écris et comment. Du moins, je le crois.

P.L. Et l'écriture pour le théâtre ?

M.S. Elle est venue fortuitement, dans des circonstances plutôt insolites. En 1981, compte tenu de mes compétences croisées, on m'a proposé de prendre la direction d'un centre culturel suisse qui devait s'ouvrir à Paris, rue des Francs-Bourgeois – le premier centre culturel suisse à l'étranger ! Je n'en ai été que co-directeur au bout du compte, car il fallait aussi un Suisse à sa direction ! Quoi qu'il en soit, j'ai dans ce contexte écrit l'introduction d'un livre consacré aux poètes du Jura suisse... Le Jura suisse, région initialement rattaché au canton de Berne, est devenu autonome en 1978 parce qu'il revendiquait le français contre l'allemand – et ce mouvement était piloté par des écrivains ! De fil en aiguille, j'ai ainsi imaginé un montage de leurs textes, que j'ai mis en scène et qui a tourné en France et en Suisse avec des comédiens et les écrivains eux-mêmes sur le plateau... Ce sont eux, en réalité, qui m'ont « ouvert » au champ de l'écriture.

Au Havre, aussi, des rencontres inattendues ont indirectement déclenché l'envie d'écrire... Par exemple, j'ai organisé une soirée avec des écrivains n'écrivant pas dans leur langue d'origine. Ce furent mes premières expériences concrètes de mise scène de la langue. C'est, donc, la mise en voix, la mise en scène de l'écriture qui ont déclenché, chez moi, l'écriture.

P.L. Pourrais-tu dire que ton parcours d'écrivain a été marqué par des « moments clés », et si oui lesquels ?

M.S. Il y en a eu beaucoup... En réalité, chaque projet a constitué à chaque fois une bascule. L'un des premiers projets a par exemple consisté à adapter le journal de Max Frisch, qu'on a joué (encore un passage par la scène...). L'expérience a été fondatrice, parce que la structure même du journal, à la première personne, interroge le rapport à l'expérience, et le rapport entre réel et fiction. Deux phrases de Frisch ne m'ont pas quittées :

« On ne peut pas vivre avec une expérience qui demeure sans histoire, semble-t-il. »

« Même l'herbe n'est ni verte ni jaune, les nuages bas ne sont pas violets... L'expérience fait ses preuves quand elle rend crédible l'expérience qu'elle s'invente ».

Un fait réel n'existe que s'il est reconstruit par l'imaginaire : encore un lien entre sociologie et art : je suis/ je ne suis pas, je suis mais je joue, je raconte mais je peux (parfois je dois) inventer que ce que je raconte serait autre. C'est l'ouverture vers la fiction.

Ensuite, j'ai travaillé sur un autre journal, celui de Katherine Mansfield, en 1985, et cela a donné un spectacle : *Une petite feuille de verre*. Elle aussi regarde la réalité à travers un prisme, la reconstruit en quelque sorte, une vitre, se protégeant du réel... un filtre à travers lequel elle regarde le monde. Ses mots sont, chez elle, ce filtre.

Et puis il y a eu *Cargaison*, *Le Faiseur d'éloges*, *La Serveuse quitte à quatre heures*, *Rouge nocturne*, *La Mémoire du crabe*, *Une scène pour Médée*, *Hôtel des lunes*... Pourtant, je n'ai jamais écrit dans la continuité : à chaque fois l'expérience d'écriture a été différente. Je ne me dis pas : « après telle chose, je fais telle autre... », mais plutôt « quel problème me pose, maintenant, la question de la représentation ? ». Chaque pièce est, du coup, un essai sur le rapport entre écriture et représentation.

P.S. Peux-tu décrire ce qui a déclenché l'écriture de tel ou tel texte ?

M.S. *Cargaison* était un montage de plusieurs matériaux hétérogènes... L'un de ces matériaux est plutôt une anecdote. Nous avons programmé Zouc à la Maison de la Culture au Havre. Et tous les soirs, c'était énigmatique, un type l'attendait au bistrot, en écrivant, j'ai su beaucoup plus tard (après avoir écrit) que ce type était Hervé Guibert. Alors j'ai écrit cela, une actrice qui se remémore, qui revit sa tournée, attendue par un écrivain attablé devant sa bière. Du coup, se créent des jeux de redoublement, de retour. De là date une référence récurrente au café, au « bistrot du bord des gares ». Cette histoire de café, comme ce personnage, je vais le retrouver dans plusieurs textes. Le personnage de l'actrice qui revit son personnage dans *Une scène pour Médée*, cette actrice qui sort de scène et qui n'en peut plus de jouer Médée, qui finit par l'être : on est au cœur de la question de la représentation, que, dans mes textes, mes personnages de comédiennes mettent en jeu sur le plateau. Comme dans *Cargaison*, *Médée*, *La mémoire du crabe*.

Il y a aussi des textes courts, écrits pour des occasions particulières. *Suffit qu'il y ait la mer* est un texte écrit suite à la rencontre de Roland Fichet. Il me parle de son projet des récits de naissances, et je lui dis : « je vais en faire un » – et j'ai écrit un texte pour ma fille – l'histoire d'un interrogatoire, ce personnage qui s'échappe, on l'interroge, et j'y introduis des choses personnelles, de mon histoire, la ville imprononçable de mes parents en Pologne, le nom du personnage qui a changé à cause de la fuite, et qui découvre « son-nom-qui-n'est-pas-son-nom » sur toutes les tombes d'un cimetière de village, par hasard... Situation que j'ai vécue.

Et puis *Rouge derrière les yeux* est une commande d'une chorégraphe en 2004, Brigitte Dumez. Je voulais écrire un texte sur une terroriste, en explorant le rythme, la répétition des mots. Le travail a été créé chez Claude Bernhardt, à la Chocolaterie, au Kremlin-Bicêtre.

Dans mon rapport à l'écriture, j'ai besoin d'un déplacement permanent de position, une sorte d'éclectisme qui me permet une variation autour d'un seul objectif : jouer sur les genres, les codes, pour les déconstruire et les réinventer par un travail sur la langue... *Hôtel des lunes* était conçu pour être joué avec les codes du boulevard, du polard. Par exemple j'écris aussi des contes dont j'emprunte certaines formes pour entrer dans un sujet. Ils ne sont pas publiés. J'ai l'exemple d'un conte urbain, une commande de Claude Bernhard, justement, *Le Conte des portes paroles*. Une nuit, les portes d'une ville disparaissent...et cela libère leur parole et clôt celle des humains. Et puis un roman aussi, pas fini, qui est encore dans mes tiroirs... Le roman, ça m'emmène vers un endroit que je n'arrive pas à aborder, sans doute, justement, à cause du rapport au réel personnel que cela induit. Je m'y trouve trop conventionnel.

P.L. En somme il y a souvent le vertige de l'être et du paraître...

M.S. Oui. Plus exactement : être et ne pas y être. Accepter, et même en jouant ne pas l'être, à ne pas y être. Ce sont les personnages comédiennes, mais aussi ceux de *La Serveuse*, d'*Hôtel des lunes*. C'est le lieu de la gare, ce sont les hôtels, le désert, le théâtre...

Et le personnage du détective aussi. Détective de série B. figure populaire, le chapeau, Bogart en caricature ! Le personnage qui court après des mystères indéfinis, note tout, voudrait comprendre, connaître, mais n'y arrive pas, ne montre que son impuissance têtue à accéder à la réalité des gens et des choses. Et dont le langage

dérage tellement qu'il ne peut le contrôler, jusqu'à sembler être constitué de mauvais jeux de mots. Alors que seules les prostituées de l'hôtel peuvent voir et nommer la réalité.

P.L. Certains de ces textes sont publiés, d'autres pas. Et du côté de la scène ?

M.S. Oui, il y a plusieurs textes publiés aux éditions de L'égaré, *Rouge Nocturne*, et *La mémoire du Crabe*. Et puis *La Serveuse*, chez Actes Sud, *L'extraordinaire Tranquillité des choses* (avec Levey, Hamelin, Malone) chez Espaces 34, et maintenant, *Roberto Carlos*, chez Quartett. Et plusieurs textes aux Éditions Gare au Théâtre, comme *Paisibles cruautés*.

Mon rapport à l'édition n'est pas simple car j'ai presque toujours (sauf les commandes) écrit des textes pour pouvoir les mettre en scène moi-même. J'ai l'habitude de dire : comme quand on se fait un gâteau pour le manger soi-même. Mais il me semble normal que d'autres puissent s'en emparer. L'unique texte pour la scène que j'ai écrit avec comme seul but l'écriture, c'est le dernier : *Le But de Roberto Carlos*.

Pour les mises en scène, Michel Dubois a mis en scène *La Serveuse* au Rond-Point. Adel Akim a monté *Suffit qu'il y ait la mer*, un court texte, d'une demie heure, à la Folle Pensée, chez Roland Fichet, à Saint-Brieux. *Hôtel des lunes* était en fait une commande de Thierry Atlan pour son école ; il l'a mis en espace à la Chartreuse, à Villeneuve lez Avignon, mais le projet n'a pas eu de suites. Justine Simonot, ma fille, a monté *La Mémoire du crabe* à Mont Saint Aignan, dans un parti pris très judicieux : Ces deux comédiennes qui jouent, et à côté ce personnage qui tire les ficelles, comment faire... Il est là et pas là en même temps – comment faire pour montrer que tu obéis à une injonction venant de quelqu'un de pas là ? Ma fille a rendu ce personnage virtuel : c'est devenu une voix tournant dans l'espace et des lumières en interaction avec les personnages, avec un beau travail sur l'espace. Je dois ajouter ici que j'ai aussi collaboré avec mon fils, Jean-Julien, en tant que scénographe. Cette complicité artistique avec mes enfants est précieuse. *Une scène pour Médée* a été créé par Anastasia Politi à la Maison de la Culture de Bourges. Les autres, je les ai montés moi-même.

P.L. Dans sa préface à *La mémoire du crabe* Jean-Pierre Han parle de ton écriture comme cherchant à « rendre compte de l'énigme du monde que d'aucuns pensent naïvement saisir en le montrant tel quel ». Pourrais-tu commenter cette réflexion ?

M.S. En fait, jusqu'au *But de Roberto Carlos*, je me suis refusé à « écrire du théâtre qui parle du réel ». À l'exception d'un court texte commandé par le Théâtre des Deux Rives à Rouen : *Trait portrait*. Ma première tentative. De ce point de vue, je me sentais très éloigné, voire hostile, à ce théâtre qui va vers le témoignage, qui veut faire monter « les vrais gens » sur scène. Je suis sans doute sensible à cette question de par mon parcours de sociologue bourdieusien. La question du témoignage, je connais... J'ai enseigné, à la fac, des années durant, l'entretien qualitatif d'enquête, dont j'étais un spécialiste. Ainsi beaucoup d'artistes, ont, au moment de la parution de *La Misère du monde*, voulu faire du théâtre avec cette matière produite dans une situation spécifique, et reprendre les entretiens dans des spectacles. Mais ça a été, en général, une catastrophe. En faisant cela on a retourné Bourdieu contre lui-même, et contourné la question centrale du travail de l'artiste, qui est de construire un regard, et non de simplement « donner » illusoirement la parole. Pour moi, l'artiste n'est pas un porte-parole, au sens où il ne doit pas se substituer au politique. Par contre, sa responsabilité est *artistique*, elle est de produire une *représentation* du monde, de ce

que l'on peut appeler, si l'on veut : le réel. De ce fait, peu de choses m'ont « parlé » dans les écritures contemporaines... à part, sûrement, Heiner Müller. Mais aussi Koltès. Et Philippe Malone, avec qui je continue d'avoir des échanges étroits sur l'écriture, et dont j'ai créé *Septembres*. Cela dit, il y a eu, ensuite, deux œuvres, *Verdun*, *Rouge nocturne* et *L'extraordinaire tranquillité des choses* où j'ai dû me poser la question du « réel » et trouver une résolution dans et par l'écriture.

Petrol, « champ d'expérience collectif et singulier, toujours en travail »

P.L. Peux-tu nous rappeler comment s'est formé le groupe Petrol ?

M.S. J'ai connu Alain Ollivier à France Culture. Lorsqu'il a succédé à Stanislas Nordey au TGP, il m'a sollicité comme artiste associé, qu'était également Daniel Janneteau. Le projet que j'ai retenu a été de mettre en place un projet de collecte de paroles d'habitants. J'ai ainsi rassemblé environ 300 ou 400 fragments de textes, soit spontanés, soit par des ateliers d'écriture, d'une dizaine de lignes chacun au maximum, en forme de « chroniques »... La consigne était de poser des faits, un récit de la ville en quelque sorte, sans aucun jugement ni commentaire. Je me suis trouvé confronté à la question précédente : la représentation du réel.

Pour faire comprendre mon cheminement, je fais un retour en arrière. En 1996, pour la commémoration de Verdun, je reçois une commande de texte et de spectacle. Face à cette responsabilité que je ressens comme énorme, je décide que je ne peux fournir ma seule vision de cet enjeu historique. Je décide de faire appel à des écritures différentes. Outre la mienne, Jean Jourdeuil, Suzanne Joubert, Then Nan Doeun (un Cambodgien) et Heiner Müller (un Allemand), et Brecht. Le spectacle a été un voyage, un déplacement dans ces écritures plurielles, choisies avec précision pour dépasser une « vision française ». Ce fut ma façon de rendre compte d'un « réel » historique, politique, poétique.

J'en reviens au TGP, en 2005. Pour s'emparer des « paroles d'habitants » et rendre compte de leur complexité, j'ai pris la même décision : faire appel à d'autres écrivains pour retravailler à partir du matériau initial et éviter le piège de « l'exhibition de témoignages ». En effet, il me semblait fondamental que l'écriture des habitants alimente une nouvelle écriture en même temps que les habitants soient en permanence associés au processus, ce qui a été le cas. Le désir des responsables de la municipalité (je rappelle que je suis artiste associé dans un CDN) était que je choisisse des écrivains dionysiens, mais, de mon point de vue, il n'y en avait pas. J'ai décidé d'inviter d'autres auteurs pour produire quatre textes distincts à partir des chroniques reçues. J'ai choisi trois autres auteurs dont l'engagement me semblait évident, tant en termes politiques que dans l'écriture... Je veux dire pour lesquels transparaît une certaine vision de la société à travers l'écriture. Je ne connaissais que Philippe Malone, rencontré à la Mousson d'Été, aux Prémontrés. C'est le metteur en scène Jean-Marc Bourg qui m'a fait rencontrer Lancelot Hamelin, et Françoise Du Chaxel m'a orienté vers Sylvain Levey. L'évidence de notre complémentarité est apparue tout de suite.

Nous nous sommes donc retrouvés autour d'une parole tierce. Nous étions en pleines émeutes de banlieue de 2005, que, curieusement, aucune chronique n'abordait. Nous

avons écrit des bouts de textes à partir des chroniques en les tissant progressivement autour de la question des émeutes, et, de séance en séance, sur un an, nous nous sommes mis à ré-écrire dans les textes des autres : « toi tu as démarré telle chose, je vais l’emmener là, et si je faisais cela », etc. S’est imposée progressivement l’idée (correspondant du reste à une réalité) qu’aucun de ces textes ne pouvait être formellement attribué à un auteur identifié. Nous avons donc signé à quatre noms un texte commun. Et c’est de cette façon qu’a germé progressivement le projet d’un auteur collectif qui, à la suite de Saint-Denis, est devenu Petrol. Tout cela par intuition née de notre pratique. Quant au texte écrit à quatre mains, il s’agissait de *L’Extraordinaire tranquillité des choses*, que j’ai créé au TGP, en ouverture de saison, en 2007, puis recréé à Montpellier. Il a été traduit en allemand. Il est, depuis, joué souvent.

P.L. Qu’est-ce que Petrol a changé dans l’écriture ?

M.S. Le plus important vient du fait de s’obliger à entrer dans l’écriture des autres. Et quand on écrit dans l’écriture des autres, se pose la question de ce que l’on fait avec : la casser, ou au contraire la préserver, tenter d’en préserver l’esprit, ou le style. Et nous nous sommes autorisés beaucoup... au point, d’ailleurs, de sévères discussions ! Cela dit, par contre coup, ça a ouvert des pistes de liberté d’écriture personnelle : c’est une chose essentielle. Nous l’avons vécu et le vivons dans nos écritures qui trouvent chacune une liberté dans la liberté de Petrol. Petrol, c’est un champ d’expérience collectif et singulier, toujours en travail. Notre principe est de ne rien figer, de réinventer sans cesse nos « règles » d’écriture.

P.L. Que voulez-vous dire lorsque vous parlez du cinquième écrivain qu’est Petrol ?

M.S. Nous n’avons jamais eu cette utopie de l’auteur collectif qui ferait disparaître l’auteur. Mais nous avons eu très vite cette idée que, dans le monde du théâtre, on faisait un geste dont on savait qu’il poserait des questions. Qu’est-ce que l’auteur ? Cette figure, justement, d’autorité ? Nous n’avons pas de problème avec cette « autorité », puisque par ailleurs nous existions tous individuellement, si je puis dire. Nous n’avons pas la sensation de disparaître, personne n’a eu un sentiment de frustration. Mais nous avons eu envie de revendiquer collectivement notre méthode de travail. Je dirais que nous ne nous vivons pas comme un « collectif » d’individus ayant des intérêts personnels réunis « opportunément », mais bien comme un « groupe » où se mène un travail commun désiré par chacun, toujours en questionnement. Cette distinction nous paraît importante dans ce qui pourrait être une mode actuelle des « collectifs ». En ce sens, notre démarche ne se veut pas « politique », mais elle pose, de fait, une question politique.

Origines d’une écriture

P.L. Revenons à ton écriture. Est-ce que tu as, en quelque sorte, des « modèles d’écriture », ou des sources d’inspiration ?

M.S. Il y a eu Max Frisch, même si je l’ai abandonné, il reste « derrière », il m’a permis d’accéder à quelque chose, à une réflexion sur le rapport entre représentation et forme d’écriture. Ensuite, Heiner Müller, c’est capital – même des façons d’écrire viennent de lui, dans certains de mes textes. Je peux aussi parler d’Edmond Jabès, en tant que poète juif et athée laïc. Il se pose la question du poétique dans la langue, comment la langue fonctionne comme signifiant et signifié, qu’est-ce que c’est une

langue qui en cherchant à dire dit autre chose, dont le sens échappe à l'intention du sens intentionnel. Ou bien plus récemment Celan... Il y a un côté obscur de ce qu'il fait, sa poésie ne se livre pas à la compréhension. Elle est tenue par la recherche de la possibilité de dire qu'on ne peut pas dire, et de le dire quand même...

Il y a eu Faulkner aussi, mais ce n'est pas le même univers. C'est l'inverse. Il est dans la narration, même s'il la déstructure. *Absalon* par exemple. Et une expérience importante : j'ai fait travailler de acteurs espagnols sur la première traduction d'un texte de Novarina. Il a fallu les convaincre, par et sur le plateau, que ce « théâtre français », qui prend les mots comme matériau de théâtre, c'est bien du théâtre... Il y a eu Armand Gatti, dont j'ai suivi longtemps l'aventure et dont j'ai mis en scène le poème « L'Enclos ». Gatti, un poète, pour qui « les mots sont des armes ». C'est l'occasion de préciser que ma façon de mettre en scène un autre écrivain, c'est toujours, pour moi, comme faire des gammes scéniques à travers la langue de l'autre comme expérience pour ma propre écriture.

Je suis arrivé à Jabès et Celan tard. C'est-à-dire à la poésie : la poésie comme question posée à l'écriture théâtrale. J'y suis venu parce que je me suis intéressé à la Cabbale, non au sens religieux, mais à cause de l'arbitraire du sens que cette pensée véhicule ! La cabbale construit un système symbolique à partir d'un sens arbitraire des mots. Par exemple, le titre de *La Serveuse* était initialement *glbx33* ! En hébreu, il n'y a pas de voyelle, glbx, c'est donc le glèbeux dans l'ancien testament. Meschonnic dit que c'est Adam, l'homme qui naît, l'homme qui apparaît, l'homme qui surgit de terre, et non de la poussière ! Pas du tout, c'est bien de la terre qu'il s'agit. C'est là qu'est toute l'importance du travail de Meschonnic dans sa retraduction de la Bible. Donc j'ai enlevé les voyelles. Et si on additionne les valeurs de ces lettres (chaque lettre a une valeur dans la Cabbale), ça fait 33. Donc, glbx 33. Et l'histoire se passe dans le désert. Pour construire un monastère, les chartreux tracent au sol une limite qu'ils appellent « le désert ». Le désert est le lieu de la naissance de la parole. Chez les juifs aussi, il y a un rapport du désert à la parole. Le mystère de la parole qui naît du sol...

Je me suis emparé de ma culture juive hors de toute dimension religieuse : je me suis concentré sur l'ordre du poétique dans le rapport au langage, c'est-à-dire dans l'univers infini des possibles des significations.

P.L. C'est peut-être le moment de parler de tes origines.

M.S. Dans mon histoire, la question de l'identité est présente à plusieurs titres, et résonne fortement aujourd'hui. Donc, mon nom n'est pas mon nom – j'ai changé de nom à 17 ans. Je suis né en 1943, fils d'un militant juif communiste polonais, originaire de Tomaszow, près de Lodz. Mes parents sont venus en France avant la guerre. Et pour survivre, ils ont fui dans le Gers et ont dû changer, une première fois pendant la guerre, de nom (moi aussi), ce que je découvre tard. C'est plutôt troublant. Et, après la guerre, mes parents ont décidé de demander à changer de nom, donc une fois de plus, par crainte de l'antisémitisme : « pour que ça ne se reproduise plus ». Du coup, à 17 ans je suis devenu, soudain, Simonot, pour l'État civil...et pour les autres. Expérience brutale. Plus tard, il y a l'épisode du cimetière, que j'évoque dans *Suffit qu'il y ait la mer...* Un jour vers les années 1970, je suis dans un cimetière quelque part dans le Doubs, je nettoie avec un ami la tombe de sa grand-mère – une tombe en fer forgé, comme il y en a beaucoup. Et là, soudain, je vois des « Simonot » partout dans le cimetière. Je fais part à mon ami de mon étonnement, et il me dit : « oui, c'est

normal, tout le monde s'appelle Simonot ici ». Et voilà que brusquement je me trouve avec une pseudo-origine. Nouveau trouble : je ne suis pas de là, mais ce nom est d'ici. Alors j'ai eu besoin d'écrire cette scène du cimetière (mon premier texte non socio-politique). Et pour finir, lorsque j'écrivais comme critique dans *Liberté*, le journal communiste du Nord-Pas de Calais, j'ai pris un pseudo pendant dix ans, pour ménager les « on dit » que craignait mon père, alors-même qu'il n'a jamais abandonné ses convictions politiques. Ce qui fait qu'il y a des copains qui me connaissent, encore aujourd'hui, sous différents noms...

Il y a cette phrase de Jabès : donner son nom donne la vie au mort.

Le But de Roberto Carlos, « défi à la représentation »

P.L. Ton texte le plus récent est *Le but de Roberto Carlos*. Peux-tu nous en parler ?

M.S. J'étais en résidence à Anis Gras, et un comédien voulait me commander un texte. En fait, il y a eu deux étapes. Je commence par refuser d'écrire une adaptation de *La chasse du conte Zaroff* (le film comme la nouvelle), même comme sorte de « métaphore » de la chasse à l'homme des immigrés. Je veux trouver mon écriture propre. Ensuite, j'écarte aussi progressivement Lampedusa, alors, dont les images obsédantes et la « mode » font écran, pour moi, à la recherche d'une vraie forme d'écriture. Du coup, je m'embarque seul dans ma recherche. Et je me rends compte que ce n'est pas la mort des réfugiés, mais l'exil volontaire, la volonté de franchissement des murs, des tunnels, des barbelés qui m'attire.

On me demande toujours (toujours), après lecture, où j'ai vécu ça et comment je me suis documenté car le détail des images est fort, etc. Je réponds que je n'ai pas vécu « ça » et que je me suis peu documenté. Ce qui laisse mes interlocuteurs assez étonnés... Je tente d'expliquer que si j'avais vécu ou vu ce dont je parle, je n'aurais pas pu écrire comme cela...

Et quand il y a « documentaire », je l'emprunte explicitement à d'autres, que je cite après autorisation.

P.L. La musique de la langue est un aspect manifestement important de ton écriture.

M.S. La musique est centrale dans l'écriture, oui. Quand j'ouvre un livre, j'ai besoin d'une musique, d'une rythmique de l'écriture. Sinon je m'ennuie. Je suis très attiré par la musique, j'ai une oreille musicale, je me suis aussi nourri de Meschonnic (même si je ne le suis pas dans toutes ses conceptions). Mais ne pas me laisser emporter par la mode. L'important est de comprendre où se nouent le corps et la langue. Parler de cet enjeu musical, c'est explorer où est le lien entre le corps et le symbolique le plus grand, dans la distance et la fusion en même temps. De ce point de vue, cette réflexion sur la rythmique de la langue permet de clarifier le débat, parce que dans le milieu théâtral il y a un piège dans l'opposition de l'oralité à l'écrit, une forme de refus du travail de la langue. Dans *Roberto Carlos*, je suis allé loin dans cette exploration : comment la structure de la langue porte elle-même l'enjeu du récit – je veux dire pas simplement l'histoire, mais bien le récit, au centre du tragique historique.

En même temps, je suis conscient de ce que ce travail musical de la langue peut tendre comme piège. J'ai la sensation que ça va parfois « trop loin », lorsque la

corporalité induite par cette musique de la langue tend à emmener vers une forme de transe ; le sens alors se perd. Le texte porte le danger de la fascination – voire d’une forme de naïveté. Le pathos induit par « le chant » peut induire une simplification du point de vue d’une vision du monde – par l’héroïsation, le retour du tragique. Cela dit, c’est précisément pour cela, aussi, que je choisis la fragmentation en séquence. En quelque sorte, le « flux » de la parole, je le pousse, et je l’interromps. La référence musicale vaut d’ailleurs encore : comme un mouvement musical, arrêté. Il faut stopper quelque chose pour qu’autre chose se passe.

P.L. Comment définir cet « autre chose » ?

M.S. Ça a à voir – encore une fois – avec la problématisation du regard. Dans l’écriture de *Roberto Carlos*, le passage du « il » au « je » est fondamental, par exemple. Cette forme d’écriture oblige à se demander quel est le statut du corps par rapport à sa parole. À la fois parce qu’il peut y avoir hiatus entre les deux, et aussi parce que l’écriture est du corps. J’ai travaillé sur l’alexandrin dans *Médée* avec cette préoccupation. L’acteur doit toujours être dans ses pieds. Parler, penser à partir de ses pieds. Un acteur doit ressentir les mots tel un danseur de flamenco, tel le corps tendu du toréador quand il vise la bête au moment de la mise à mort. Mais dans une tension totalement intérieure, aucunement exhibée. C’est la perception de la tension retenue intérieurement qui crée l’émotion. Là doit être l’art de l’acteur. Ce n’est pas facile. C’est pour indiquer quelque chose comme cela, par exemple, que j’enlève des virgules : cela induit une disparition de la respiration et c’est à l’acteur de résoudre sa difficulté physique. Il faut trouver l’écriture de ça. Cela a été le sens de mon travail avec des danseurs et des circassiens, ou une actrice/mime/clown, Estelle Bordaçarre.

P.L. De quoi cette musique de la langue est elle le nom ?

M.S. C’est l’endroit du politique, parce qu’encore une fois c’est l’endroit de la question de la représentation, au sens symbolique comme au sens concret du mot. Pour moi, le théâtre, c’est le lieu où la langue lance son défi à la représentation. Un défi lancé au plateau. Antoine Vitez le disait. Et, au théâtre, la question du politique doit se placer à cet endroit. Une « thématique », une « thèse », ne suffisent pas à faire de la politique au théâtre. Ils ne suffisent pas à faire du théâtre : il faut en trouver la langue, l’écriture. On pourrait dire cela de tous les arts. Une comédienne dit un texte sur ça dans *La Mémoire du crabe : L’orgueil du corps*.

P.L. Pourquoi tu es content de ce texte-là plus que des autres ?

M.S. J’y ai trouvé une forme de résolution d’une question que je me pose depuis longtemps. La question de l’exil me concerne, me touche et c’est une question politiquement importante – mais c’est aussi une question « à la mode », si je puis dire, et traitée de façon non seulement stérile, mais aussi potentiellement réactionnaire : on pleure avec les immigrés, on est dans le fusionnel, et quand on est sorti du spectacle on est content de soi, et on ne bouge plus, et on rentre dormir. La question est donc de traiter ce problème de telle façon qu’il aille ailleurs que dans la mode. Exhiber les gens sur scène c’est obscène. Nous, gens de théâtre, ne sommes ni des porte parole ni des prophètes. Notre travail porte sur la représentation des choses et donc leur compréhension (mais pas sur l’explication ni le commentaire). Dans *Carlos* par exemple, j’ai travaillé sur le temps, en le cassant, en cassant sa linéarité afin que l’identification au récit ne le réduise pas à une anecdote. On a besoin du récit, mais je ne voudrais pas que l’on « pleure » à suivre la poursuite de son but par l’enfant. Il faut conserver une conscience.

P.L. Tu voulais aussi parler de l'acteur...

M.S. Oui. Parce que je crois que celui qui écrit pour la scène pose un défi à la représentation – et c'est à la scène de le résoudre, et non pas l'inverse. C'est son rôle, sa responsabilité. J'écris avec l'idée de mettre l'acteur (et aussi le lecteur) au point permanent de limite, de faille, de bascule entre celui qui lit, énonce, prononce, regarde, voit, vit, éprouve... Le corps passe par la bouche (langue) et la bouche (langue) passe dans le corps. Dans tout le texte, j'en fais une variation, au sens musical. J'ai fait allusion tout à l'heure au danseur de Flamenco, celui qui, transposé au théâtre, danserait avec la langue. Je viens de voir un film, de Jarmush, *Only lovers left alive*, et dans une dernière scène on voit chanter Yasmine Hamdan, à Tanger : parce que filmée par Jarmush, c'est un moment qui, pour moi, exprime ce que je veux dire.

P.L. Quel pourrait être le mot de la fin de cette conversation ?

M.S. J'aimerais bien que soit citée Patti Smith... Elle est ma référence depuis toujours du rapport entre la voix, le corps, la poésie aussi, la politique. Il y a eu du Patti Smith dans tous mes premiers spectacles. Et elle demeure ma référence permanente. Le choix des comédiens a toujours été essentiel pour cela, comme Clotilde Ramondou qui a été de tous mes premiers spectacles. Peut-être aussi évoquer le fait que je travaille en ce moment comme dramaturge avec un jeune musicien compositeur interprète de musique électro acoustique, Franck Vigroux. Il y a aussi une complicité avec le comédien et metteur en scène Jean Marc Bourg dont le rapport à la poésie est fondamental. De plus en plus, je ressens cette complicité nécessaire avec le monde de la musique. Reste à savoir sur quels territoires nouveaux cela va m'emmener. L'avenir le dira !

INDEX

Mots-clés : dramaturgie, Simonot (Michel)